

merőleges viszonyok

# merőleges viszonyok

El Kazovszkij-tanulmányok

JATEPress  
2014

Szerkesztette:

A borító

© A kötet szerzői és szerkesztői, 2014

© JATEPress, 2014

ISBN 978-963-315-

Minden jog fenntartva.

Jelen könyvet vagy annak részleteit a kiadó engedélye nélkül bármilyen formában vagy eszközzel reprodukálni, tárolni és közölni tilos.

# Tartalom

CSERJÉS KATALIN	Kötetindító szavak	7
BENCsik ORSOLYA	Én, a vágyakozó állat	11
UHL GABRIELLA	Identitás-shock	15
BAGI IBOLYA	„Ha szegről-végről is, de csak olyat adj, ami otthonos”	21
KESERÜ KATALIN	A kép mint „stilizált párviadal”	39
KÁLDY SÁRA	Foglalt utak	59
NAGY FRUzsINA	A bálvány áldozata	67
KATZ KATA	A kegyetlenség attrakciója Kazovszkij művészetében	79
KARAGICS ANNA	El Kazovszkij és a punk	87
VAJNA GyÖNGYI	El Kazovszkij és a geometriai formák	94
GÉMES NOÉMI	Testetlen balerinák	104
BABARCZI KATICA	Szupersűrűtmény: El Kazovszkij Vajda-lapjai	115
	Festészet és más fájdalmak. Interjú.	121
CSERJÉS KATALIN	Szócikkek El Kazovszkij világához	142

## A bálvány áldozata

El Kazovszkij *Két párka a háromból* című festményén

*A kép (a mű) megszületésének egyetlen lehetősége a kegyelmi állapot: ettől kezdve válik az alkotás szerzőjétől függetlenül létezővé.*

El Kazovszkij művészetében bizonyos motívumok autonómmá váltak. Ezek a motívumok, kiszakítva saját szakrális terükből, Kazovszkij egyéni szimbólum-rendszerében, a festő magánmitológiájának részévé alakultak. A festményeken megjelenő antik istenalakok szisztematikus ismétlései a kereszténység nagy jelképtárával kiegészülve, izgalmas, egyben problematikus vállalkozást eredményeztek, létrehozva az antikvitás és a kereszténység „történelemfeletti” szimbiózisát. Kazovszkij az antikvitást nemcsak görög/római, hanem keresztény szemmel is nézte, és a kereszténységet nemcsak keresztény, hanem görög/római szempontból is vizsgálta. A bálvány és az áldozat motívumát ezért a tanulmány is kétféle aspektusból értelmezi: elsőként az antik gondolkodás felől vizsgálja a címben szereplő festményt; majd a Krisztus-szimbólumok felfejtésével egészíti ki a megkezdett gondolatmenetet. E kétféle megközelítésmód végső tétje, hogy belássuk: a Kazovszkij képein megjelenő áldozat és bálvány motívuma – e szempontrendszer mentén haladva – egymással felcserélhető, egymásnak megfeleltethető. A festményeken látható „keveredő” képi szimbolika, amely nem csupán átvétel eredménye, tágabb értelemben magáról a képteremtés aktusáról, a „nemlétező” létezővé alakulásáról, a képek természetéről is árulkodik.

A bálvány mint az *idegen istenség* megtestesítője az ősi kultuszokban is megtalálható. A bálvány megnevezés mindig magában hordozza a térbeli kívülállóságot; a bálvány egy *másik* vallás hamis isteneként jelenik meg a fogalom használójának oldaláról. Viszont amikor *idol*ról beszélünk, az általunk nem istenségként kezelt tárgy iránti hódolatot értjük e fogalom alatt. A bálvány azonban nem idol a hívő ember számára, sokkal inkább *médium*: az istenséggel való kapcsolat eszközeként absztrahálódik mint az emberek és az istenek közötti párbeszéd csatornája.

„Amíg hit van, addig a bálvány isteni jel.”<sup>1</sup> A vallástörténet által ismert *áldozatok* ennek az alapvető kommunikációs „kényszernek” a kifejezései. A bálvány előtt bemutatott ajándékok/áldozatok kapcsolatot teremtenek a láthatatlan felsőbb hatalommal. A rituálék gyakran kapcsolódnak szakrális tárgyakhoz, melyeket etetnek, vagy éppen felöltöztetnek.<sup>2</sup>

Az áldozatra ugyanakkor a *kívülálló* – csakúgy, mint a bálványra – máshogy tekint, mint a hívő; számára nem az ételt, italt vagy a testi adományt foglalja elsősorban magában. A beavatatlanok számára sokkal inkább az áldozó az, aki áldozattá lesz, hiszen az idegen isten uralma alá hajtva fejét, egy hamisnak tudott eszme kiszolgálójává válik. Kazovszkij értelmezésében „a bálvány (úgy jelenik meg, mint) az isteni erőnek az ember által teremtett jele, (a bálvány) az isteni erőt sugározza emberi módon megjelenítve.”<sup>3</sup> El Kazovszkij a vásznain bálványokat teremt, s mégis „az Isten testéből vágja ki azt, ami létrejön” – mint áldozatot.<sup>4</sup> E kettős látásmód összeadódásából metszi ki a tanulmány a *Két párka a háromból* című festmény bálványra és áldozatra vonatkozó értelmezését.

### *Az Istenek Istene*

A görög-római kultúrkörben az istenek kegyét a termés és a szaporodás zsenéinek feláldozásával kívánták elnyerni, de nem volt számukra ismeretlen az emberáldozat sem. El Kazovszkij, aki rajongott a klasszikus görög-római művészetért, antik istenségeket ábrázoló képein gyakran újfogalmazta a bálvány és az áldozat motívumát. Képeinek antik főszereplői Vénusz, a Párkák, a Szirének vagy Galathea a „szubjektum-objektum” felcserélhetőségének klasszikus esetei, „természetesen úgy, hogy mindkét személy ugyanabban az időben többszörösen s váltva jelenik meg szubjektumként is, objektumként is.”<sup>5</sup> El Kazovszkij festménye erre a kettősségre, a bálvány és az áldozat, a szubjektum és az objektum paradox átjárhatóságára mutat rá. A címben kijelölt Párkák a görög mitológiából ismert Moirák római megfelelői; sorsistennők, akik kimérik, megfonják, majd

<sup>1</sup> *Látáscsapda*, Beszélgetések El Kazovszkijjal, Magvető Kiadó, 2012. 182.

<sup>2</sup> Az idol fogalmát én is eredeti értelmében a pogány istenábrázolások jelölésére használom.

<sup>3</sup> *Látáscsapda*, 2012. 155.

<sup>4</sup> *Uo.* 188.

<sup>5</sup> *Uo.* 305.

elvágják az emberek életfonalát. *Nona* az, aki az élet fonalát fonja, *Decima*, aki a szövst eresztí a szövéshez, és végül *Morta*, aki elvágja a fonat, végét szakítva ezzel az emberi életnek.<sup>6</sup> A képzőművészet méltóságteljes nőalakokként ábrázolta a testvéreket, kezdetben a kezükben joggal vagy a végzet királynőiként irattekercset olvasva, később pedig más attribútumokat is hozzájuk csatoltak, így glóbuszal és napórával is megjelenítették őket.

El Kazovszkij *Két párka a háromból* című festményének két főszereplője a harmadik nővér nélkül ábrázolt két párka. Mindkét szereplő háttérét erősen sötétké égbolt adja, a fényforrás pedig az élénksárga színnel megfestett sivatagi homokozó.<sup>7</sup> Kettejük közül az egyik teljes épségében szerepel a kép háttérében, homokdűnén állva, jobb kezében kaszát tartva, melyre az élet fonalát hurkolja másik kezével. Ez a fonál köti össze őt félig balerina, félig hattyú társával, aki egy színpadhoz hasonló pódiumon áll a kép előterében, lenyakazva és elvérezve.<sup>8</sup>

Kazovszkij képe több szempontból is átalakítja a mitológiai sorsistennők ábrázolási hagyományát. Egyrészt azzal, hogy a festő elszakítja a nővérektől harmadik társukat, ami kuriózumnak számít – hiszen bármelyikük hiányában a világ és az idő rendje felborul, ezért mindig együtt szerepeltetik őket –; másrészt azzal, hogy a halhatatlan istennők közül a másik jelenlévőt mint holttestet szerepelteti a képen, vagyis Kazovszkij mint véres áldozatot helyezi bele az egyik nővért a kép homlokterébe. A háttérben álló másik párka ezzel szemben nagyon is élőként, testével elvérző testvére felé fordulva szemléli társát. Jobb kezével ráfonódik attribútumára, a kaszára, mellyel az antik mítosz szerint egyedülként ő rendelkezik. Élet és halál uraként keze egyetlen mozdulatával dönt bárki sorsa felett, istenek és emberek életéről egyaránt. *Morta* tulajdonképpen az egyetlen, akit a kép befogadója egyértelműen azonosítani tud a nővérek közül. A halál istennőjeként szintén ő az, aki testvére életének s halálának a sorsával is rendelkezik, így hattyú-testvérének gyilkosaként, csakis ő vághatta el annak életfonalát. Az ezt követő mozdulatot éri tetten a kép szemlélője, aki a gyilkosság szemtanújává válik: a kép előterében álló, már lefejezett, haldokló hattyú-balerina az elszenvedő, passzív áldozata egy erősebb hatalom mágikus cselekvésének.

<sup>6</sup> *Mitológiai Enciklopédia II.*, szerk. Sz. A. Tokarev, Gondolat, Budapest, 1998. 174.

<sup>7</sup> Az ókorban a festmény a fény (vö. sivatagi homokozó) és a sötétség (vö. égbolt) harcának terepe, ahol Apollón a fény, Hádész pedig a sötétség képviselőjeként igyekszik uralomra törni.

<sup>8</sup> El Kazovszkij már gyermekkorában rengeteg madárszerű lényt rajzolt. Ezek közül az egyik legismertebb a hattyú, az „elmadarasodott Szirén”, aki vágykeltő énekével maga a szárnyas gyönyörűség. Lásd bővebben: *Látáscsapda*, 2012. 158.

A meggyilkolt hattyú a mitopoetikus hagyomány szerint szorosan kapcsolódik Apollónhoz, az élet és a halál, a művészetek istenéhez. Amikor Apollón megszületett, *Délosz* szigetét hattyúraj borította el, teljesen befedve a vidéket, hogy Héra ne találja meg az ifjú istent. Apollón ezért minden évben a tél beálltával hattyúk vontatta szekeren a hüperboreaszok földjére repült, ahol örök tavasz van. A hattyú, Apollón szent madaraként, a költészet jelképe és a költői *halhatatlanság* megtestesítője lett. Hozzá kötődik a haldokló hattyú mitológémája is: a madár halála pillanatában szárnyra kél a Nap felé, s dalban adja ki lelkét – *hattyúdál* –, majd holtan hull alá.<sup>9</sup> Így, ha a gyilkos párka, Morta indítékai felől értelmezzük az áldozatbemutató cselekményét, akkor – a költészen keresztül tágabb értelemben – a művészet megteremtésének aktusát hozza létre a párka azáltal, hogy tisztelgő zsákmányként felkínálja társát Apollón számára.<sup>10</sup> Egy másik legenda szerint Apollónnak férfi-szerelmei is voltak, így könnyen lehet, hogy a férfiként ábrázolt sorsistennő mint szerelmi áldozatot mutatta be hattyútestvérét múzsájának, Apollónnak. Következésképpen a képen szereplő győztes *Halál* (Morta) a hattyú-Párka meggyilkolásával egyrészt megteremti a festmény témájául szolgáló önmagukat, másrészt (tágabb értelemben) a művészet létrehozására is reflektál.

### *Az istenek alkonya*

*A képeken bálvány születik, amely lelket kaphat, majd e bálvány lassan megkopik, elroncsolódik, a művész pedig emlékművet állít neki, mely maga is új bálvány.<sup>11</sup>*

El Kazovszkij fenti mondata a festményein megjelenő isteneket, eredetüket tekintve, bálványként definiálja. Két dolgot fontos észrevennünk. Egyrészt azt, hogy főszereplői valójában nem istenek, csupán anyagi létezők, akik önálló lényekké csak a képi szimbolikába ágyazottan válnak.<sup>12</sup> A képeken megjelenő mitológiai alakok tehát a képek által kapják meg igazi „jelenségségüket”, ezért

<sup>9</sup> *Kallimakhosz himnuszai*, ford. Devecseri Gábor, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977. 8–11.

<sup>10</sup> *Mitológiai Enciklopédia I.*, szerk. Sz. A. Tokarev, Gondolat, Budapest, 1998. 88.

<sup>11</sup> *Látáscsapda*, 2012. 26.

<sup>12</sup> Amennyiben elfogadjuk, hogy a görögök/rómaiak számára nem volt különbség prototípus és annak képe között.



tulajdonképpen nem is valódi istenek, hanem az „istenek passzív jelképei”,<sup>13</sup> e bálványok azok, akik a műalkotásokban szerepet kapva örökkévalóvá teszik önmagukat. Másrészt az is lényeges kiemelni, hogy e régi istenek elvesztették szerepüket, és bálvánnyá süllyedtek a festő interpretációjában, s ez összefüggésben áll nemcsak az antik kor alkonyával, de azzal is, hogy Kazovszkij értékelése a keresztény kultúrkörhöz fűződő viszonyának bizonyítéka.

A kereszténység a halak évezredében az isteni ígéret hírével jelent meg, a halál utáni élet ígéretével, míg a görögök semmiféle ígéretet nem tettek, de az emberi élet tragikus szépségének legfontosabb leírásával ajándékoztak meg minket.<sup>14</sup>

*Vallásos értelemben keresztény ember vagyok, s a vallás nagyon fontos valami mint kulturális hovatartozás, mint tradíció.*<sup>15</sup>

Az értelmezés második pillére ezért a zsidó-keresztény hagyomány; itt keressük a további válaszokat. Az antik felfogáshoz hasonlóan, ebben a kultúrkörben is a véres áldozat számított a leghatékonyabb eszköznek, Isten legcélravezetőbb kiengesztelésének.<sup>16</sup> Később a kereszténységben a bálvány szerepe és az áldozatbemutatás jelensége átalakult ugyan, mégis a mai napig fontos részét képezi a hitről való gondolkodásnak.<sup>17</sup>

A „korban” szó a héberben áldozatot jelent, és hasonlóan a magyar szemantikához, három jelentésréteget foglal magában. A legkézenfekvőbb, elsődleges jelentése az áldozatbemutatás aktusa, amikor egy személy az önmagán kívül lévő élő/élettelen zsákmányát ajánlja fel engesztelő áldozatul Istene számára (Mortale nyakazza testvérét). A második értelem foglalja magában a passzív áldozattá válás aktusát, amikor valamilyen bűn elkövetésének lesz a prédájává valaki (a nővére által meggyilkolt sorsistennő). A harmadik meghatározás a kereszténység kialakulásával nyeri el igazi értelmét: amikor egy személy önként veti alá

<sup>13</sup> Látáscsapda, 2012. 127.

<sup>14</sup> Uo. 158.

<sup>15</sup> Uo. 160.

<sup>16</sup> Bírák 11, 29–40: Gondoljunk csak Jefte lányának történetére, aki égő áldozatként halt meg a győztes csatából hazatérő apa fogadalma miatt. El Kazovszkij az *Izsák feláldozása* című festményén szintén foglakozott a gyermek/ifjú feláldozásával: Izsákot mint fejétől megfosztott fiatal férfiúi testet ábrázolja a festmény elülső terében.

<sup>17</sup> A zsidó hitvilágban az engesztelő áldozatbemutatás lényege még a bűn eltörlése, az életközösség helyreállítása Isten és ember között.

magát a halálnak, és önátadásában megvalósítja a teljes és tökéletes áldozatot.<sup>18</sup> Ez a nézőpont lesz az, amely a kép antikvitás felőli magyarázatát szétfeszíti, és új értelmezési szempontokkal ruházza fel azt. Hiszen Jézus Krisztus kereszt-halála minden korábbi áldozatot hatályon kívül helyez – az antikot és a zsidó hagyományt is beleértve –, Jézusé, aki saját vére által engesztelt a világ bűnei-ért. Krisztus keresztáldozatában valósul meg a teljes bűnbocsánat az emberiség számára.

Kazovszkij festményén is felfedezhető a lenyakazott, vérző hattyú testén a kereszt. Krisztus jelképe visszautal az áldozatra, és előre tekint a végső valóságra. A hattyú mint költöző madár a kereszténység számára Krisztus halálát jelképezi, csillagképében a kiterjesztett hattyúszárny is a kereszt jelét formázza meg. A kereszt szimbolikájához hasonlóan, a hattyú testéből kicsorduló vér szintén Krisztus önfeláldozását szimbolizálja, és egybesűríti az áldozat jelentésének mindhárom aspektusát.<sup>19</sup>

A római Párka által lefejezett madár Krisztus nevében áldoztatik fel, és fej nélküli, vérző testével a megváltást és egy korszak lezárulását, a többistenhittel szembeni ellenállást hirdeti. A balerina-hattyú megcsonkított, véres áldozata tehát vértanúságként is interpretálható a kereszt színe alatt. A Római Birodalomban a többistenhit megvetése istentagadást jelentett; a császárok isteni tiszteletben részesítésének elutasítása a felségsértés vádját vonta maga után.<sup>20</sup> Azok, akik mégis úgy döntöttek, elutasítják a római isteneknek bemutatandó áldozatot, maguk váltak áldozattá. A sorozatos üldözések azonban nemhogy hátráltatták volna a kereszténység terjedését, inkább elősegítették a vértanúkultusz kifejlődését, a keresztények ugyanis mind többen kívántak haláluk után hitük vértanúáldozatainak sírja közelében nyugodni.<sup>21</sup> A rómaiak attól félve, hogy a vértanúkat haláluk után „istenekként” imádják majd, mindent megtettek, hogy eltávolítsák e szent halottak tetemeit, nyughelyeit. A római katakombák freskói azonban azt bizonyítják, hogy az áldozatok megörökítése, sírjuk keresztény szimbólumokkal való feldíszítése kínálta magát legelőször az üldöztetések közepette az őskeresztény hitvallás kifejezéséhez.

<sup>18</sup> Moshe Halbertal: *On Sacrifice*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2012. 1–5.

<sup>19</sup> Az eucharisztia (áldozás) ünnepén a kenyér és a bor színe alatt Krisztus testét és véréát fogadja be a gyülekezet.

<sup>20</sup> El Kazovszkij antik és keresztény elemeket egyaránt felhasználó képi szimbolikája hasonlatos a korai kereszténység és az antik többistenhit egymás mellett élésének történelmi korszakához.

<sup>21</sup> Vanyó László: *Az őskeresztény művészet szimbólumai*, Jel Könyvkiadó, 2000. 53.

E keresztény szimbólumok közül a Kazovszkij festményén is látható keresztet illeti meg az elsőség, melyet nem kifogásolták a rómaiak sem, hiszen míg a keresztények számára a kultikus tisztelet kifejezője volt, kozmikus szimbólumként maguk is használták.<sup>22</sup> Ebből is látszik, hogy tulajdonképpen csak „szemlélet” kérdése, mi számít idolnak, s mi nem. Az antik gondolkodásmód a zsidóság istenét bálványként aposztrofálta, a kereszténység mitológiájához szintén nem illeszkedtek az antikvitásról elmondottak, így egymás isten(eit) kölcsönösen bálványnak tekintették.

### *Az isteni képmás*

*A mögöttes nem a kép mögött van. Nem is az alkotóban van, hanem a képben van, benne van.*<sup>23</sup>

El Kazovszkij képein a bálvány és az áldozat motívuma nemcsak a „kép mögött”, mitológiaként, a képek főszereplőiként van jelen, hanem magában a képben, illetve képként egzisztál: olyan művészeti kifejezésmódként, amely egyszerre töltheti be a bálvány és az áldozat szerepkörét. El Kazovszkij „felépíti a bálványt” azzal, hogy megfesti vásznain, de ugyanezen médiummal, magával a képpel áldoz is az istennek. „Maga a bálványépítés folyamata – mondja Kazovszkij egyik interjújában – az áldozatbemutatás egyik fajtája is.”<sup>24</sup>

*Ha az emberi hit kiürül, akkor üres bálvánnyá válik, de amíg hittel telített, addig ikonként tudjuk felmutatni.*<sup>25</sup>

El Kazovszkij alkotásainak főszereplői hármas körforgásban vesznek részt: a bálvány megszületik, majd megcsonkított, vérző áldozatként kiüresedik és elpusztul, ám csakis azért, hogy aztán a festő újrateremthesse, „míg hittel telített ikonként mutatkozik és mutatható fel” újra a képmás. El Kazovszkij festményeinek problematikája nemcsak a kép mögöttes tartalma, az antik és a keresztény

<sup>22</sup> Vanyó László, 2000.197.

<sup>23</sup> *Látáscsapda*, 2012. 199.

<sup>24</sup> *Uo.* 183.

<sup>25</sup> *Uo.* 155.

alakok azonos képen történő szerepeltetése, hanem magának az ikonnak mint képi műfajnak a története, melynek művészettörténeti háttere a koronként változó áldozat- és bálványinterpretációk dominanciájával is összefüggést mutat. A bálvány és az áldozat kérdéskörének „teljes” feltérképezése érdekében, Kazovszkijt követve, a képek műfajához kell visszatérni és tisztázni, festményei pontosan hogyan is illeszkednek az ikon műfajába.

Az ikonfestészet története a kereszténységben belül és kívül is ideológiai ütközetek története: annak a kérdésnek az eldöntése körül forog, hogy ezek a festészeti alkotások bálványoknak tekinthetők-e vagy sem.

*Ne csinálj magadnak faragott képet vagy hasonmást arról, ami fent van az égen, vagy lent a földön, vagy a vizekben a föld alatt.*<sup>26</sup>

A képtisztelet legmegbotránkoztatóbb oldalát nem a mindig is lehetséges elfajulások képezték, hanem egyáltalán a tény, hogy a képeket tisztelték, fetisizálták. E kultusz külső jegyei: a gyertyák vagy mécsesek, a tömjén, a csókok, a földre borulás – mindezek a bálványimádás pogány gyakorlatára vészesen emlékeztető kifejezési formák voltak.<sup>27</sup> Az üzenet nem is lehet világosabb ennél: Le a bálványokkal! Az ikon elkészítése bűn, hiszen „akik bálványokban bíznak: meghátrálnak és szégyent vallanak.”<sup>28</sup> A teológiai csatározások a képromboló mozgalmakban teljesedtek ki, ahol az ikonok ellenzői bálványimádattal vádolták az ikonképek tisztelőit. El Kazovszkij felvetése maguknak a képeknek, mi több az ikonművészet fennmaradásának nagy dilemmája: lehetséges-e, van-e értelme az istenit az emberi művészet eszközeivel megjeleníteni, s létrejötté után a képi ábrázolás valóban hittel telített hordozója-e a lényegi és örök Igazságnak.

El Kazovszkij főiskolás kora óta olyan emlékművekben gondolkodott, mint az ikon, melynek funkciója, hogy az emlékezéssel együtt vezesse el az emberi értelmet az isteni ősképhez, Istenhez.<sup>29</sup> Ez a meghatározás azonban félrevezető lehet azon befogadók számára, akik Kazovszkij alkotásain elsősorban a klasszikus értelemben használt szentképek műfajának jegyeit kéri számon. A festő képei – a görög/római istenek antropomorfizmusából következően – sokkal inkább az

<sup>26</sup> Kiv 20, 4.

<sup>27</sup> Cristoph Schönborn: *Krisztus ikonja*, Holnap Kiadó, 1997. 122.

<sup>28</sup> Iz 42,17

<sup>29</sup> Lepahin, Valerij: Az ikon funkciói, Szlav Történeti és Filológiai Társaság, Szombathely, 2001, 56.

emberi alak, semmint az arc tökéletes képmásának megörökítését hangsúlyozzák. Kazovszkij festményei nem a keresztény ikonokkal, inkább az ikon ősképeivel mutatnak hasonlóságot, s ennek története jóval messzebbre nyúlik vissza, mint a keresztény ikonográfia története.

A görög ikon (εἰκών) szó eredetileg csak képet, képmást jelentett. Az ikon legrégebbi példái már a II. században jelen voltak, letisztult formája pedig a IV. századi római falképekig nyúlik vissza, valamint a különböző szent halottak ábrázolásáig.<sup>30</sup> Kultuszközpontjai a római katakombák voltak, amelyek fontossága csak a későbbi nagy keleti szentélyekhez mérhető. Legismertebbek a *Via Latina* katakombáinak festményei, ahol még egymást váltják a keresztény és a pogány témájú sírkamrák. Később a mitológiai alakok közé keresztény szimbólumokat rejtettek el. Díszítőelemeik így egymással keveredve kezdetben olyan ikonográfiát alkottak, melyben az antik és a keresztény elemek egyaránt szerepeltek: Orpheusz-Krisztus, illetve a Nap-Krisztus mellett a keresztény temetkezési helyeken Apollónt is felfedezhetjük a Nap szekerén. Sok freskón jelenik meg Noé a bárkában *orante* testtartásban.<sup>31</sup> „A temetkezés szférájában azért jöhetett létre a szentképmás, mert a kereszténység megengedte, hogy az elhalt emlékképe ott legyen a sírjánál.”<sup>32</sup> Később már a halott személyén múltott, és nem elsősorban a képen, hogy az emlékképből kultuszkép válhatott-e vagy sem. A halottak teste, mely egy kiválasztott sírba vándorolt, az ikonban *szimbolikus* testet kapott: halhatatlan testet a képben, melynek segítségével a halált, az érthetlent az ikonfestők a maguk módján érthetővé tették.<sup>33</sup> A képek megalkotásával az elhunyt személy megelevenedik, hogy ne legyen továbbra is passzívan kiszolgáltatva a halál tapasztalatának, s a kép felruházódik azzal a hatalommal, hogy a test nevében és a test helyett artikulálódjon.<sup>34</sup>

Kazovszkij képei ezzel az őskeresztény ikonográfiai hagyománnyal mutatnak hasonlóságot, hiszen egyszerre tartalmazznak antik és keresztény elemeket is. Nem tisztán antik emlékképek, és nem tisztán keresztény képmások. Festményei sokkal inkább az ikon eredeti formájával, az „*imago clipeata*”-val mutatnak hasonlóságot, melyre az irodalmi emlékek egyszerre hivatkoznak úgy, mint a

<sup>30</sup> Az antik festészeti kultúrába pedig nagy valószínűséggel az egyiptomi múmiafestészet által kerültek. Vö.: Reinhard Thöle, 2001. 133.

<sup>31</sup> Vanyó László, 2000. 67.

<sup>32</sup> Hans Belting: *Kép és kultusz*, Balassi Kiadó, 2000. 82.

<sup>33</sup> Hans Belting: *Kép-antropológia*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2007. 166.

<sup>34</sup> Uo. 168.

pogány istenek, hősök, vagy Krisztus és az apostolok arcképeire.<sup>35</sup> A Kazovszkij festményén szereplő halott hattyú a római ikon halottkultuszának tematikáját nemcsak hogy megismétli azáltal, hogy holttestként megjeleníti őt, de megfestésével az elhunyt párkát életre is kelti, és a helyettesítés aktusában „létet” kapva, képpé merevíti azt. Az egykori hattyú-test így önmaga képévé válva, az ábrázolásban materializálódik. A keresztény ikonok esetén ez sosem mutatkozhat opcióként, hiszen a szent megjelenítése az arc tökéletes közvetítése által jön létre, a megfestett transzcendenciáját nyilvánítva ki. A képen szereplő kereszt azonban már a kereszténységet hirdeti, és a hattyúábrázolással egységben úgy elevenedik meg, mint a felsőbb hatalomért szenvedett mártírok portréja. Bár manapság zavarba ejtő lehet ezen ikonográfiai elemek keveredése, a IV. századi festészetben a „pogány” és keresztény motívumok gazdagsága és egymás mellett élése a képábrázolás természetes módszere volt.

Az antik és keresztény ikonológiai hagyomány egybeolvasztását elősegítik a Kazovszkij képein is látható feliratok és kísérő szövegek. Az ikonok narratív elemei bizonyos tekintetben érthetővé teszik a képeket, és legitimálják is őket. „A közvetlen és pontos kommunikáció igényét fejezik ki a feliratok és betűjelek a képen [...], jól látható helyen olvashatók, hogy az ábrázolt személyeket könnyen azonosítani lehessen.”<sup>36</sup> A képek a szó szoros értelmükben beszélnek, méghozzá a felületükön található feliratok segítségével kapnak hangot.<sup>37</sup> Az ikonok felületén található szövegek révén a műalkotások párbeszédet folytatnak, és rituálisan megemlékeznek bizonyos nevekről vagy eseményekről.<sup>38</sup> Az ikon és a szöveg kölcsönhatását a szavak konkrét megjelenési formái jelzik az ikonon, vagyis a verbális képmás megjelenítése a vizuális képmásban. A szöveg és az ikon kölcsönhatásának több formájáról beszélhetünk. Az első és legfontosabb kapcsolatot az ikon megnevezése, vagyis a *címadás*. Az ábrázolt nevének felírása nélkül az ikon nem legitim, sőt tilos előtte imádkozni. A felirat funkciója, hogy kapcsolatot

<sup>35</sup> Első pillantásra talán jobban adódik az a lehetőség, hogy El Kazovszkij festménye az orosz ikonfestészeti hagyománnyal legyen összevetve, azonban az „ortodox hagyományban az ikon elveszítette történeti jellegét, és nonverbális egyházi ikon lett belőle, mely (pusztán csak) a Szentháromság dogma szóbeli formulájával adekvát.” Lásd bővebben: Lepahin Valerij, 2001. 9.

<sup>36</sup> Vanyó László, 2000. 20.

<sup>37</sup> A bálványokkal ellentétben, akik semmit sem csinálnak; üres hallgatás az osztályrészük, nem beszélnek, és nem értenek semmit.

<sup>38</sup> Hans Belting, 2007. 190.

teremtsen a képmás és az Őskép között,<sup>39</sup> így amikor Kazovszkij a *Vénusz*, a *Párka* vagy a *Szirén* címet választja képeinek, létrehozza vele a név és az ábrázolt idol egységét. A cím megerősíti a befogadót, hogy az ábrázolás azonos az ábrázolt nevével és az ábrázolttal is, valamint felerősíti bennünk azt a vágyat, hogy az ábrázolt jelen legyen az ábrázoláson. Adott esetben ez annyira fontos, hogy az ikon vagy a Kazovszkij-kép interpretációjának a létét is érintheti, hiszen egyébként a képek főszereplői (Vénusz, Párka, Szirén) azonosíthatatlanok lennének.

*El sem tudom képzelni, hogy olyan képet fessek, amelynek nincs címe. A cím a kép előtt születik, illetve a kép elemi szerkezetével egy időben [...] egyszerre két nyelven „íródnak”.<sup>40</sup>*

El Kazovszkij képeinek vizsgálatakor ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a cím nem képes úgy determinálni a festményt, mint a keresztény ikonok esetében, ami még inkább felerősíti a feltételezést, hogy Kazovszkij képei az „*imago clipeata*” fogalmával mutatnak egyezéseket. A címben szereplő alakok ugyanis, kibújva a keresztény hagyomány művészetfilozófiája alól, nem a szenteket, hanem az antik mitológia egyes isteneit keltik életre, keresztény jelképekkel díszítve azokat.

Az ikonokon megjelenő szöveg másik formája: a magukban a képek belsejében felbukkanó mondatok. Az ikonon megjelenő szavak mint *kommentárok* a kép verbális dekódolójává, megfejtőjévé válnak. Ide sorolnám El Kazovszkij „*Elszáll-e a lélek?*”-típusú alkotásait, melyeken újra és újra megjelenik ugyanaz a kérdés. E mondatoknak rögzített jelentésük van. Az efajta verbális képépítés olyan, „mint egy aláírás, pecsét.”<sup>41</sup> A szöveg a kép szerkezetébe beleépítve – Kazovszkijnál és az ikonfestészeti hagyományban is – autonóm szerephez jut, behatol a festmény világába, ahol „a szövegek a képben redundanciák, fordítások és megerősítések”.<sup>42</sup> Ezek a szövegek magyarázattá terebélyesedve, a képtől függetlenül, de vele szimbiózisban, filozófiai mélységekig jutnak el, ahol a felirat nemcsak kísérő szöveg, hanem maga is képzőművészeti alkotássá lesz.

Összegezve elmondhatjuk, hogy El Kazovszkij festményeinek három variánsát is megkülönböztetjük az ikonicitás szempontjából: elsőként, amikor az ikonok legyőzik az antik, „pogány” hagyományokat, és kizárólag keresztény motívumok

<sup>39</sup> Lepahin Valerij, 2001. 23.

<sup>40</sup> *Látáscsapda*, 2012. 94.

<sup>41</sup> *Uo.* 98.

<sup>42</sup> *Uo.* 94.

szerepelnek rajtuk (áldozat).<sup>43</sup> Másodikként, ha a keresztény hittel ellentétes elemek, antik istenek és torzók jelennek meg a képeken (bálvány). A harmadik esetben – ahogyan az értelmezett képen is – a kettő ötvözéseként egyfajta „imago clipeata” jön létre, amelyben egyszerre alkalmazza a festő az ábrázolás mindkét aspektusát. A tanulmány célja e harmadik variáns bemutatása volt, s remélhetőleg a téma további kutatásához új lehetőségeket nyit meg.

Kazovszkij festészeti módszere a képfelfogás terén új dimenziót nyit. Az antik és keresztény hagyományt ötvöző képei az összevegyülés nélküli azonosság paradoxonát állítják fel számunkra. Jóllehet a képek természetéhez hozzátartozik arra való törekvésük, hogy képmásai legyenek annak, amiről nevüket kapták, Kazovszkij képei esetében itt többről van szó. Képfelfogása szétfeszíti mind az antik, mind a keresztény hagyomány festészeti kereteit, tagadva bármelyik hierarchikus elsőbbségét; és újjáteremti, vagy sokkal inkább újra visszaállítja az ikon már elfeledett ősképét. El Kazovszkij magánmitológiája szervesen újat alkot azáltal, hogy az ősminta hagyományaihoz visszatérve túllép az ábrázolás megszokott kultuszán és kivételes világossággal megragadja az ikonok mára eltemetett funkcióját.

---

<sup>43</sup> Lásd ehhez a szemponthoz El Kazovszkij más képeit is: *Hal a tóban*, *Égi hal* stb.